

BAJO EL SIGNO DE LA PERPLEJIDAD:
EL VERDUGO AFABLE

Javier BARREIRO

Verdadero retablo de las obsesiones senderianas, esta novela cuya primera edición¹ fue, nada menos, a aparecer en Chile, país con el que poco tuvo que ver su muy inquieto autor, ha recibido muy escasa atención crítica,² tal vez por su condición de cajón de sastre, lo que no empece para que estructuralmente tenga una unidad e intención definidas y, estéticamente, constituya una de las más logradas creaciones de un escritor que puede presentar en su balanza un número de obras de gran envergadura superior a cualquier otro novelista del siglo, incluidos Baroja y Cela.

Narrador casi siempre torrencial,³ Sender utiliza aquí materiales muy poco reelaborados pero perfectamente insertados en el discurso narrativo provenientes de *O. P., Viaje a la aldea del crimen, La noche de las cien cabezas, Crónica del alba* y de una de las obras más deslumbrantes de la narrativa española del XIX, *Vida de Pedro*

¹ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1952. La segunda edición, por la que citaré, ya que contiene algunas modificaciones, es la publicada en México por Aguilar (1970). La edición inglesa, *The affable Hangman*, New York, Las Américas, 1963, aparece muy abreviada.

² Además de las páginas dedicadas a la obra en los dos únicos estudios de conjunto –meramente descriptivos en el primero de ellos– sobre el novelista: Josefa RIVAS, *El escritor y su senda*, México, Mexicanos Unidos, 1967, pp. 75-93, y Marcelino C. PEÑUELAS, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 157-194, únicamente pueden consultarse con cierto provecho: Rafael BOSCH, «El planteamiento de *El verdugo afable*», en *La novela española del siglo XX*, 2, New York, Las Américas, 1970, pp. 299-307; Alan L. KALTER, «La novela picaresca en España en el siglo XX: *El verdugo afable* de Ramón J. Sender», en *La picaresca: Orígenes, textos y estructura*, Ed. Manuel Criado del Val, *Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 953-962; José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación: dos imágenes en la novela de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969), pp. 117-132; Donnie D. RICHARDS, «Sender's *El verdugo afable*: Ablend of Realities», *Crítica Hispánica*, 3 (1981), pp. 75-87.

³ Vid. Javier BARREIRO, «Los infiernos de Sender», *Cruz Ansata. Revista de la Universidad de Bayamón (Puerto Rico)*, 11-12 (1988-89), 157-164.

Saputo del turolense Braulio Foz. Con la mera mención de estas obras puede deducirse que el plano político-social, el alegórico, el autobiográfico y el etnológico, en lo que tiene de vinculación con el folklore y sus raíces aragonesas, aparecen en *El verdugo afable*, que viene a constituir así un mosaico de la metafísica y la cosmovisión senderianas.

Sin embargo, es otra obra maestra y también de las menos concurridas por lectores y críticos, *El lugar de un hombre*, la novela que presenta mayores concomitancias con el enfoque de la que tratamos. El tema de la culpabilidad global en el drama de España, que en *El lugar de un hombre* –novela escrita sobre los días finales de nuestra guerra civil y que, a pesar de las catástrofes personales y familiares sufridas por el escritor en ella, destila serenidad y distanciamiento– aparece ejemplificado por el derrumbe estructural y moral que la aparición del miembro más insignificante de una comunidad ocasiona en ella, determina en *El verdugo afable* la asunción por parte de Ramiro, su protagonista, del papel de asesino público que la sociedad delega en alguien al que, hipócritamente, teme tanto como desprecia. El asunto fue agudamente tratado por un Mainer casi mozo en el artículo citado, lo que nos exime de disquisiciones. Sí resultará ilustrativo preguntarnos por los presupuestos que llevan al protagonista a la asunción de ese papel, problema, por otra parte, cenital en la novela moderna y, más, en tiempos marcados por lo que, con notoria imprecisión, dio en llamarse existencialismo.

La cuestión recoge uno de los emblemáticos temas senderianos: la vida como algo inexplicable, la confusión y el desconcierto del hombre suspendido entre el abismo de la riqueza de su propio espíritu y la nada de su insignificancia y de su destino último. Para un vitalista como Sender, el problema es tan acuciante que en ninguna de sus obras deja de estar presente, pero aquí constituye el esqueleto y la entraña de la proteica narración. Por supuesto que el verdugo es una metáfora de su propia identidad, que, al fin y al cabo, es lo que directa o indirectamente siempre lleva a cabo el novelista y esa metáfora viene a serlo también de la indistinción, del caos original que nos acecha y para cuyo imposible exorcismo el artista dilapida sus energías, pero lo indescifrable del mundo se apodera siempre de cualquier intento de categorización o apresamiento.

En ningún momento Ramiro es dueño de las circunstancias. Hijo de madre soltera, como Pedro Saputo, Ramiro Vallemediario arrastra desde el nacimiento la indefinición de su identidad y hasta la apariencia se convierte en tan esquiva que sólo en las visiones entre oníricas y delirantes encuentra el sustrato de la sustancia real. Estas visiones se inician a partir de la magnífica descripción de su primera masturbación en el colegio de Reus y desfilan incesantes a lo largo de los momentos más tensos de toda la novela, cuyos registros líricos recuerdan al incomprendido poeta que hay en Sender.

Como sucede en el caso de su amigo y maestro, Valle-Inclán, la poesía se ha visto como algo marginal en su obra cuando –con una estética que, obviamente, no es la de su tiempo pero sí, en ambos casos, extremadamente coherente– resume la grieta de su identidad y el intento de alcanzar el *reino*. Buscando la integración entre lo caótico y lo místico, Sender atenaza en sus, a veces, discursivos poemas esa unidad inmanente y, como tal, sólo en estadios de trance accesible.

En el proceso de iniciación del héroe hay dos episodios fundamentales a la hora de explicarnos su transcurso tan imbricado en los reflejos condicionados del narrador: la estancia como travestido en el convento de monjas clarisas, también tomado directamente de la *Vida de Pedro Saputo*, y su relación con la sirenita del circo.

En la aventura del convento, un Ramiro adolescente que ya anda huyendo de su aldea urgido por una culpa inexplicada a consecuencia de la muerte accidental de la hija del boticario,⁴ con la que tenía idílicos amores, entra en una casa de campo, se viste con ropas femeninas y pide asilo como novicia en un convento cercano. Allí conoce el sexo a partir de su relación con Paulina y Juanita, inocentes compañeras de celda que le creen verdaderamente una mujer. Pasados siete meses dice creer que se está volviendo hombre y abandona el convento en connivencia con la priora que prefiere no investigar la verdad.

Esta feminización del héroe aparece con frecuencia en divinidades primigenias conectadas con la luna y la vegetación y, también, en nuestras mitologías más cercanas.⁵ Recuérdense la Cibele frigia, la Dido-Astarté fenicia, la Fortuna o la *Venus barbata* romana. Héroes viriles emparentados en su génesis como Gilgamesh, Sansón o Hércules son asimismo afectados de procesos de feminización. Siguiendo a Jung, en estas transformaciones se encuentra un símbolo de unión que va más allá de la fusión amorosa y de la reconciliación de los sexos. En efecto, Ramiro se enterará después de que ha preñado a una de las novicias, con lo que la fecundidad queda valorada como guardián de la perennidad ancestral y del misterio último del tiempo: la muerte.⁶

Aunque toda esta simbología se conecta en el episodio con otro mito más trasegado como es el de don Juan, queda como enmarcando el perpetuo estupor del futuro verdugo arrastrado por fuerzas que no controla a un destino ambiguo e inexplicado. Al salir del convento dirá: «¡Qué confusión la vida! Qué prodigio de

⁴ El episodio tiene concomitancias con la historia de Valentina en *Crónica del alba*. Como allí, es una circunstancia provocada por el protagonista, pero ajena a su intención, la que desencadena la separación. Sender parece simbolizar en estas niñas de sexualidad incipiente, pero ajena a su conciencia, la imposibilidad de la pureza. Son, al cabo, un reflejo subconsciente de su vinculación con la madre, figura que, como contraprestación, no aparece prácticamente en su narrativa.

⁵ Vid. J. PRZYLUKSI, *La grande Déesse*, Paris, Payot, 1950.

⁶ Vid. Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

dulzura, de ternura y de gracia física: Estaba enamorado de antemano de todas las mujeres que suponía que iba a encontrar en la vida».⁷ Ninguna ejemplificación mejor que esta síntesis del caos y el deseo. Para volver a la cavidad original es preciso recuperar la indistinción.

La vinculación inconsciente con la madre aparece por doquier en la obra senderiana y, de forma manifiesta, en esta novela. La primera necesidad de reivindicación de Ramiro es con su madre, que le considera culpable. Si la exorcización no se encuentra, naturalmente, en la huida, se buscará en el amor (a la anterior cita pueden unirse otras de la misma laya como: «Estaba enamorado de todas. Podía acostarse con todas sin dejar de ser fiel a ninguna»),⁸ en la transgresión, para encontrar finalmente el descanso en su decisión última, que no deja de ser otra forma de rebeldía.

En la peripecia siguiente Ramiro traba relación con otra joven entre inocente y perversa que en un circo ambulante es mostrada disfrazada de sirena. De nuevo la nostalgia de la linfa amniótica y de la indistinción. Pero mucho más. Las sirenas, fascinantes y terribles, simbolizan finalmente la autodestrucción del deseo, que aquí no llega a su cumplimiento: la sirena perece abrasada en un incendio provocado por un error de Ramiro, como en el caso de la hija del boticario. Para completar el ritual y, sin saberlo, después participa en un festín en el que los pescadores dan cuenta de los animales chamuscados en las jaulas del circo. El canibalismo supone una asunción integradora de la víctima que va mucho más allá del acto sexual.⁹ Con esta acción, una vez más aleatoria, Ramiro está ya convertido en verdugo a su pesar. El destino anticipa lo que, más tarde, será una acción consciente y meditada.

La coartada filosófica para la justificación de estos extremos la va a encontrar Sender en la referencia a la obra de otro turolense, Miguel de Molinos, que, en la época de escritura de la novela, era un autor, pese a su excelcitud, prácticamente olvidado para críticos y lectores. Ni siquiera Menéndez y Pelayo, que en sus *Heterodoxos* se refiere cumplidamente a ella, pudo leer la *Guía espiritual* en su idioma original, en el que no se editaba desde 1685, y hay que esperar a la edición barcelonesa de R. Urbano en 1906¹⁰ para que sea accesible al público. Sender pudo

⁷ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 73.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ Sobre este tema pueden consultarse con provecho: Williams ARENS, *The Man-eating Mith: Anthropology and Anthropophagy*, New York, Oxford University Press, 1979; Nigel DAVIES, *Sacrificios humanos*, Barcelona, Grijalbo, 1983; Jean POUILLON (ed.), *Destins du cannibalisme*, Paris, Gallimard, 1972; Eli SAGAN, *Human Agression, Cannibalism and Cultural Form*, New York, Harper & Row, 1974; Léopold SABOURIN, *Rédemption sacrificielle*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1971; Ewald VOLHARD, *Kannibalismus*, Stuttgart, Stricker und Schröder, 1951.

¹⁰ Una edición parcial introducida por el propio Rafael URBANO había aparecido el año anterior (1905) en la revista teosófica *Sophia*.

leerla bien en ésta, bien en la antología que Entrambasaguas preparó para Aguilar en 1935, aunque en la ficción novelesca, que se desarrolla en tiempos de la monarquía, el ejemplar que posee su lejano pariente, el duque, es, curiosamente, el único estudio monográfico¹¹ que sobre Molinos existía hasta la fecha y que, por cierto, no debía ser de fácil consulta para el público español. Es muy posible que Sender llegase a conocer la obra del jesuita aragonés a través de Valle-Inclán, en cuya obra —especialmente en *La lámpara maravillosa*, aparecen evidentes ecos de la *Guía espiritual*.¹² Por otro lado, el tiempo de la ficción novelesca es prácticamente contemporáneo al de la publicación del libro.¹³

El impacto que su lectura produce en Ramiro es notable:

Encontró datos curiosos que comenzaron a iluminar los rincones de su inteligencia en relación con el problema más grave que se había planteado en su vida desde la muerte de la hija del boticario: el crimen inevitable y la salvación natural. El problema era a un tiempo horrendo y angélico.¹⁴

La no resistencia interior al mal, el sosegado envilecimiento a través de la aceptación de todas las miserias que desde fuera llegan al alma hasta sentirse en una soledad irrespirable en la que el alma rendida va aniquilándose son puntos de la doctrina molinosista con los que Ramiro se compenetra. Molinos estimula esa compleja aniquilación de la voluntad para lograr una profunda paz en la que Dios interviene con su gracia:

Consciente el hombre de su propia insignificancia, de su bestialidad natural y de su criminalidad, con el alma sorda y muda, con el espíritu inerte como una roca, esperaba a Dios si quería venir. Ramiro creía oír decir a Molinos:

—Y si no viene, peor para él, porque se pierde él mismo en la pérdida del hombre.¹⁵

¹¹ P. DUDON, *Le quiétiste espagnol Michel Molinos (1628-1696)*, Paris-Lille, A. Taffin, 1921.

¹² Véase a este respecto: Giovanni ALLEGRA, «*La lámpara maravillosa*. Lumbres y vislumbres en la estética de Valle-Inclán», *Ínsula*, 517 (enero de 1990), pp. 1-2.

¹³ No es éste el único caso de disociación temporal en relación con lo histórico. Poco después de estos episodios que acontecen hacia 1922, Ramiro marcha a Benalup (Casas Viejas) donde es testigo de la represión. Recuérdese que los repugnantes hechos que dieron lugar a una serie de vibrantes reportajes de Sender en *La Libertad*, luego reproducidos en el libro *Viaje a la aldea del crimen*, tuvieron lugar en enero de 1933.

¹⁴ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 177.

¹⁵ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 178.

Mística llevada a sus extremos más arduos que se conecta con las visiones antedichas y cuya voluntad de anonadamiento tiene no poco que ver con las filosofías orientales, tal como ha señalado Valente,¹⁶ uno de los varios que en las últimas décadas han rescatado la obra de Miguel de Molinos.

Naturalmente, la práctica mística anda imbricada de sexualidad y tanto Molinos como sus adeptos fueron acusados de prácticas eróticas y aberrantes en el proceso inquisitorial que le llevó a terminar sus días en una cárcel romana. Inmediatamente después de su contacto con la obra quietista, Ramiro vuelve a sus relaciones con los anarquistas en los que encuentra esa pureza natural que él no se considera capaz de alcanzar y, como contraprestación, cae en brazos de la argentina cínica y bisexual pero que sobrelleva su condición con la misma pureza y naturalidad con que los libertarios arrostran el desprendimiento y el heroísmo.

Nadie resulta dueño de su destino. Idea también recurrente en Sender y que, de una forma u otra, aparece a lo largo de toda su obra, tanto en libros redondos como el mentado *El lugar de un hombre* como en aquéllos que comienzan a marcar el signo de su decadencia, tales como *En la vida de Ignacio Morel* o *El fugitivo*. No son, pues, casuales las referencias a *La vida es sueño* tomadas de *Crónica del alba* que aparecen al principio de la novela y reaparecen bajo formas muy diversas:

—Nosotros no vivimos. Vivir viven el asno, el pez, el pájaro. Claro es que no se dan cuenta.

—Por eso, por eso mismo –decía Ramiro—. El que se da cuenta ya no vive.¹⁷

El hombre, el hombre a secas muere menos cuanto más impersonal es y llega a vivir eternamente cuando alcanza la sincera y profunda simpatía de lo universal sin nombre, el anónimo absoluto.¹⁸

La experiencia es, pues, ilusión, coartada del destino, humo disipado:

...la experiencia sólo hace escépticos, egoístas y amargados. (Quizás, incluso, entre los anarquistas.) Además, ¿para qué experiencia si un mismo hecho no se repite nunca?¹⁹

¹⁶ José Ángel VALENTE, *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, Barcelona, Barral, 1974.

¹⁷ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., pp. 189-190.

¹⁸ *Ibidem*, p. 195.

¹⁹ *Ibidem*, p. 124.

No se repite un mismo hecho pero se repite la fatalidad que lleva a la única posibilidad plena que tiene el hombre de poseer algo: su propia muerte, nada más personal ni menos intercambiable. Ramiro parece llevar en su peripecia ese sino que lleva a la muerte todo lo que, de alguna forma, ha amado: su primera novia, el boticario, la sirena del circo, la novicia Paulina que muere a consecuencia del aborto, el anarquista Graco...

La omnipresencia del tema de la muerte, tanto en su vertiente física como en la metafísica, es otra constante en la novela de Sender tanto en la época de antes de la guerra, ejemplificada especialmente en *La noche de las cien cabezas*, ambientada en un cementerio, como en la posterior, en la que se imbricarán cuestiones personales, concretamente a partir del asesinato en la guerra de Amparo, su mujer, y de su hermano Ramón, a la sazón alcalde de Huesca. En *El verdugo* la referencia aparece explícitamente en una de las letanías que martillean sus entrevistas de temporada de un lirismo conjurador:

A mi hermano lo mataron. Antes de disparar contra él le dieron un pañuelo para vendarse los ojos. Él, con el pañuelo, se secó el sudor porque era verano. Después lo arrojó, pero en lugar de caer el pañuelo subió flotando en el aire y se perdió en el horizonte.

A ella la mataron también, pero se quedó a vivir en un barquito levantino lleno de colores y canciones. Flota el barquito en la espuma y en sus cuerdas tensas tropiezan a veces las golondrinas.²⁰

La obsesión de la muerte se explicita también, por antítesis, en otro símbolo recurrente: el de las abejas (v. pp. 210-211 ó 294-295). Sender, ampliamente versado en el conocimiento gnóstico como prueban sus obras de pensamiento, en especial *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, conocía —en la novela manifiesta que a través de Virgilio— su vinculación con la inmortalidad como demuestran la iconografía y los textos órficos, que establecían una analogía con las almas que se desgajan de la unidad divina del mismo modo que las abejas del enjambre.²¹

Pero no sólo es exorcización a través de la sublimación o el símbolo. Un eco neonietzscheano afluye en las reflexiones del narrador ante la indiferenciación moral del dolor, la violencia y la muerte:

El crimen es la juventud del mundo.²²

¿Será verdad que la agresión y el crimen son inevitables?²³

²⁰ *Ibidem*, p. 45.

²¹ Vid. el clásico estudio de Màrius SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Barcelona, 1946.

²² Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, op. cit., p. 114.

²³ *Ibidem*, p. 130.

—Entonces, ¿el crimen es inevitable?

—Sin Dios, sí.

Ramiro pensaba: «Ésa es también la base de la doctrina de Miguel de Molinos. La diferencia está en que Molinos deja en manos de Dios toda la iniciativa de ejercicio del bien».²⁴

Todo es violencia. Antes de llegar a los veinte años cada cual establece inconscientemente las bases de su violencia de mañana... *El Cojo* mataba en nombre de la justicia social, en nombre de la ley matan los guardias, en nombre del amor mata el amoroso transido y en nombre del odio el vengador.²⁵

La idea de la necesidad de la violencia en el orden del mundo y, por tanto, de la inevitabilidad del asesinato ha perturbado a muchas de las mentes más lúcidas y, al mismo tiempo, turbulentas de los creadores modernos. Camus, que por un lado llega a la conclusión de que el acto filosófico por excelencia es el suicidio,²⁶ ya que no hay problema más importante que el de dilucidar si la vida merece la pena ser vivida, por otro concluye que el asesinato legal es el rasgo capital de nuestro tiempo. El crítico norteamericano Lewis opina que el nihilismo que afecta a la poderosa generación de narradores que aflora en la mitad del siglo puede con facilidad llegar a esas conclusiones.²⁷ En la novela de Sender el problema recorre todo su transcurso, desde que al presenciar el narrador las primeras ejecuciones en la cárcel Modelo madrileña el director de la prisión trata de solventar su incomodidad afirmando que «la vida era una serie de violencias ininterrumpidas y que nunca sería mejor»,²⁸ hasta la decisión de Ramiro no sólo de obtener la plaza de verdugo de Ocaña sino de matrimoniar con su hija, uno de esos caracteres femeninos típicamente senderianos llenos de pureza, resignación y fatalismo:

Soy la hija del verdugo, la esposa del verdugo y seré un día la madre y la abuela del verdugo. Soy feliz y no quiero nada más en la vida.²⁹

24 *Ibidem*, p. 263.

25 *Ibidem*, pp. 271-272.

26 La preocupación de Sender por este tema es notoria e incluso dedicó monográficamente un libro a profundizar en su problemática: *Nocturno de los 14*, New York, Iberama Publishing Co., 1970 (ed. española en Barcelona, Destino, 1970). Aparece en muchos otros escritos entre los que sería oportuno destacar el excelente *Album de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, donde también dedica penetrantes reflexiones a otro de los más intensos tratadistas del suicidio, Albert Camus, uno de los escritores que más admiró y citó el novelista aragonés.

27 R. W. B. LEWIS, *The Picaresque Saint: representative Figures in Contemporary Fiction*, Philadelphia and New York, J. B. Lippincott Company, 1959, p. 24.

28 Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, *op. cit.*, p. 29.

29 *Ibidem*, p. 365.

Cerrando ese círculo inmanente que Sender considera consustancial a la también cerrada condición femenina, *La Cañamón*, prostituta que Ramiro se lleva a vivir a su pueblo como mujer legítima en otro de sus fallidos intentos de expiación a través de la subversión del orden moral aceptado, proclama:

Las mujeres no somos ni buenas ni malas. Somos sólo mujeres.³⁰

Su incapacidad de soportar la brutalidad y las reticencias de la vida pueblerina hacen que *La Cañamón* decida regresar a Madrid, con lo que Ramiro vuelve a quedar a merced de sus obsesiones y a recuperar sus fantasmas personales con la reaparición del halo³¹ y de la voz del Tarascio.³² De nuevo, la imposibilidad de comprender –otro de los leit-motifs de la novela– se manifiesta con toda fiera. Ya en su conversación con el padre Anglada, un jesuita sabio que cumple una función de iluminado creyente, a un tiempo tolerante y escéptico, similar a la que desempeñan algunos personajes de Baroja como el Iturrioz de *El árbol de la ciencia*, se presenta como la ambición más culpable. Ramiro, finalmente, en una carta a dicho personaje manifestará su renuncia a la luz, al intento de comprender que cierra también su conversación con el narrador:

Le pregunté por qué razón se había tomado la molestia de hacerme tantas confidencias y dijo:

—Porque me di cuenta de que usted necesitaba comprender.

Yo afirmé. Él me preguntó después de una pausa:

—¿Ha comprendido usted?

Yo vacilaba y por fin dije con sinceridad dolorosa:

—No.³³

El verdugo, pues, es alguien que no sólo llega a la convicción de aceptar el oficio a través de una repulsa a la organización social que tal labor necesita tanto como desprecia; no es únicamente culpable de inocencia o debelador del orden

³⁰ *Ibidem*, p. 312.

³¹ Suprimido de la edición inglesa, el halo simboliza la energía intelectual en su aspecto místico. Vid. José Antonio PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1980. También J. C. COOPER, *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*, London, Thames and Hudson Ltd., 1978, y Philippe SERINGE, *Les Symboles*, Genève, Hélios, 1988. Juan Eduardo CIRLOT, además de referirse a su evidente significación de la energía sobrenatural irradiante o visibilización de la luminosidad espiritual emanada, alude a otro aspecto que también resulta sumamente coherente con el sentido que parece dimanar de *El verdugo afable*: la visualización de un cierto determinismo que encierra a cada hombre en su modo de ser y en su destino. Vid. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982⁵, pp. 90 y 325.

³² El Tarascio o tarasca, aunque especie de serpiente terrible, es manifestación del mito del dragón en el folklore de muchas zonas, especialmente en el nordeste peninsular. Su simbología es demasiado compleja para tratarse aquí. Como aproximación puede consultarse en español: Daniel BERESNIAK, *El dragón*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

³³ Ramón J. SENDER, *El verdugo afable*, *op. cit.*, p. 369.

moral por medio de la asunción quietista de las miserias colectivas. Es, ante todo, un ser estupefacto ante el cúmulo de azares, sinrazones y experiencias inexplicables que su trayecto le depara. Nadie puede escapar a la presencia de las perplejidades más altas. Como Molinos debía pensar, nadie puede salir de ese círculo vicioso en el que cualquier acción resulta culpable. La alegoría final, procedimiento tan caro a la narrativa de Sender, no sólo es una referencia al esperpento de la España de postguerra. Es, sobre todo, la disolución de la conciencia que también aparece en los últimos libros de *Crónica del alba*, a veces mal comprendidos por los exégetas. En Sender la alegoría nada explica, ni siquiera en otras novelas como *Los cinco libros de Ariadna*, intento de exorcización de nuestra guerra civil, o en otra, plenamente simbólica, como *La esfera*. Es un procedimiento de expresar el estupor del pesaroso milagro de la existencia, de representar artísticamente la sensación más constante de nuestras vidas: la perplejidad.